

LOBOCZKY JÁNOS

KISEMMIZTE–E A FILOZÓFIA A
MŰVÉSZETET?*

(Megjegyzések Danto művészetértelmezéséhez Gadamer
hermeneutikai nézőpontjából)

Resümee: (Ob die Philosophie der Kunst um ihren Anteil brachte? – Bemerkungen zu der Kunstinterpretation von Danto aus dem hermeneutischen Gesichtspunkt von Gadamer) In diesem Aufsatz vergleiche ich die Frage von Arthur C. Danto vom Wesen des Kunstwerkes mit der hermeneutischen Auffassung von H. G. Gadamer. Seine Ausgangspunkte sind bezüglich der Weise des Philosophierens zwar verschieden – Danto knüpft besonders an Wittgenstein, Gadamer an die klassischen europäischen, besonders deutschen Traditionen –, aber seine Auffassungen sind ähnlich darin, daß sie die Seinsart der Kunstwerke in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen stellen. Insbesondere beschäftige ich mich mit zwei Fragen. Die eine ist das sich im Zusammenhang des Begriffes der Kunst erhebende Dilemma. Dabei ist die Konfrontation mit der Ästhetik von Kant für beide Denker unvermeidlich. Meiner Meinung nach ist die Auslegung von Gadamer in dieser Frage überzeugender. Der zweite Problemkreis ist die Frage der Interpretation der Kunstwerke. Danto nimmt die Autorenintention als Autorität an, aber Gadamer spricht über die Autorität der Tradition. In meiner Analyse werde ich darauf hinweisen, daß die zweierlei Auffassungen nicht in

* A Magyar Filozófiai Társaság 1998. április 1-i ülésén elhangzott előadás szövege

einem ausschließlichen Gegensatz miteinander stehen, sondern man findet da wichtige Berührungspunkte.

„Vajon nem azért találták-e ki a filozófiát, hogy elbánjon a művészettel, s nem lehetséges-e, hogy a filozófiák végső soron büntetőintézmények, amelyek leginkább egy szörny fékentartását szolgáló – azaz valamiféle súlyos metafizikai veszélyt elhárítani igyekvő – labirintusra emlékeztetnek?”¹ A. C. Danto, a neves amerikai esztéta és filozófus magyar nyelven 1997-ben megjelent könyvéből idéztem ezeket a drámaian hangzó, számomra mégis inkább ironikus felhangú sorokat. Előadásom témáját e kötet meglehetősen provokatív címe ihlette: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*

Az itt megjelent szövegekben, valamint *A közhely színeváltozása*² című könyvében is Danto elsősorban posztmodern művészi alkotások értelmezéséből indul ki, filozófiai eredetiséget tulajdonítva annak az ötletnek, amellyel Duchamp vagy Warhol hétköznapi tárgyakból ironikus gesztussal műalkotásokat hoztak létre. A kérdés itt az, hogy miért fogadta el műalkotásnak ezeket a kiállítási tárgyakat a közönség, mitől váltak műalkotássá. Danto ennek kapcsán a művészet meghatározásának nyugtalanító kérdőjeleire mutat rá, hiszen a művészetek hagyományos filozófiai meghatározása az említett esetekben szinte teljesen alkalmazhatatlan. A mára kialakult helyzet Danto érvelésében azért is paradox, mivel a művészet forradalmai mellett is megmaradt a korábbi definíció, amely így nem nyújt semmilyen teoretikus támaszt a merészen új alkotásoknak. Másfelől a művészet hagyományos meghatározásaival operálók többnyire elutasítják a hagyományos formákat felbontó műveket. Danto ugyanakkor nem tolja elegánsan félre a művészetfilozófiát, nem vesz fel valamiféle elméletellenes pózt. Sőt azt hangsúlyozza, hogy művészet és filozófia már a hatvanas–hetvenes évek művészetében „készen állt egymásra”. Azért volt és van egymásra szükségük, hogy magukat egymástól megkülönböztessék.

Előadásomban Dantonak alapvetően a műalkotás mibenlétét feszegető kérdését Gadamer hermeneutikai felfogásával vetem egybe. A filozofálás módját illető kiindulópontjaik ugyan eltérőek – Danto főként Wittgensteinhez és az analitikus iskolához kapcsolódik, Gadamer

a klasszikus európai, főleg német hagyományokhoz –, ugyanakkor abban hasonló a felfogásuk, hogy a műalkotások létmódját állítják a vizsgálódásuk középpontjába.

Előadásomban elsősorban két kérdéskört járok körül. Az egyik a művészet fogalmával kapcsolatban felmerülő dilemmák. Itt mindkét gondolkodó számára megkerülhetetlen a kanti esztétikával való szembenézés. Az én olvasatomban Gadamer értelmezése a meggyőzőbb ebben a kérdésben. A második problémakör a műalkotások értelmezésének kérdése. Danto a szerzői szándékot fogadja el autoritásnak, Gadamer a hagyomány autoritásáról beszél. Elemzésemben arra fogok rámutatni, hogy nem kizárólagos ellentét van a kétféle megközelítés között, hanem fontos érintkezési pontok is vannak.

Napjaink esztétikai-művészetelméleti írásainak, vitáinak egyik legszembetűnőbb sajátossága, hogy a 18–19. sz.-i klasszikus esztétikák, majd a 20. sz. elejének művészetfilozófiai nyomán újból hangsúlyosan jelentkezik a művészet fogalmának újradefiniálására való törekvés. Ebben a szituációban talán még azt a kérdést is meg lehet kockáztatni, hogy szükség van-e egyáltalán a művészet definitív meghatározására. Nem elég-e az, ha feltételezzük egyfajta *sensus communis* létezését, amely bizonyos konvenciók alapján mintegy „eldönti”, hogy mi tekinthető műalkotásnak, és mi az, ami pusztán dolog. Wittgenstein nyelvfilozófiájából például Danto azt a következtetést vonja le, hogy a művészet definícióját nem is lehet, de nem is kell megadni. Olyan fogalommal van dolgunk, amely kizárja annak lehetőségét, hogy a műalkotásoknak kritériuma legyen, nem lehetséges a műalkotások szükséges és elégséges feltételeinek halmaza. A művészetszociológia pedig – erre Danto is utal – arra hívja fel a figyelmet, hogy gyakran egyszerűen arról van szó, hogy valamit attól fogadnak el műalkotásnak, hogy a művészeti világ intézményes kereteiben annak tekintik. Ez főleg modern képzőművészeti alkotások esetében lehet szembeötlő. Dantót elsősorban a képzőművészeti avantgarde, illetve posztmodern néhány kihívó művészi gesztusa (pl. Duchamp vagy Warhol hétköznapi tárgyakkól átlényegített művei) késztették arra a meghökentően hangzó kijelentésre, hogy a pop-art megjelenésével a művészet „filozofikussá” vált. Abban az értelemben, hogy magán a művészetben belül veti fel a művészet filozófiai természetének kérdését. Duchamp *Fountain* (Szökőkút) című műve mint tárgy egy piszoár, s

így azt a kérdést veti fel, hogy miért lehet valami műalkotás, ha valami más, ami pontosan ugyanúgy néz ki, nem az. A műalkotás mibenlétének kérdését tehát a modern művészet szokatlan alkotásai vetik fel önkéntelenül. Danto szerint ezeknél a pusztá tudomásulvétel nem elegendő, végső soron a kétféle, az esztétikai és a közönséges tárgy létmódjának a különbségére kell magyarázatot találni. Ugyan Danto az analitikus filozófia képviselőjeként főleg nyelvfilozófiai–ismeretelméleti módszerrel operál, *A közhely színeváltozásának* elemzései lényegében a műalkotások ontológiai bázisát firtatják. *Gadamer* hermeneutikai művészetfilozófiája pedig kifejezetten a műalkotások létmódjának, „antropológiai” bázisának az alapvetően ontológiai elemzését állítja középpontba. E két, kiindulópontjában eltérő művészetfilozófia éppen ezen a ponton kínálja a termékeny egybevetés lehetőségét.

Danto művészetfilozófiájában először is a művészet *mimetikus* jellegét járja körül. Platón felfogásából azt emeli ki, hogy a görög filozófus szerint a mimetikus művészet alacsonyabb rendű a filozófiától, mivel elfordítja az emberek figyelmét az ideák magasabb rendű világától, az utóbbi viszont ezek megismerésére irányul. A művészet így csak afféle pótlék, kompenzáló tevékenység. Arisztotelész kapcsán pedig arra mutat rá, hogy a műalkotásokhoz fűződő gyönyör érzése abból is fakad, hogy tudjuk, nem valóságos dologgal, „csupán” utánzattal van dolgunk: „Vannak dolgok, melyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai”³. Danto szerint tehát a művészetkedvelő pontosan érzékeli a „valóság” és a „látszat”, illetve utánzat közötti különbséget: „... szoros fogalmi kötődések vannak a játékok, a varázslat, az álmok és a művészet között, amelyek mind világon kívüliek...”⁴. Ezen a ponton lép be Dantónál a *reprezentáció* fogalma.

Danto ezt a fogalmat Nietzsche nyomán kétféle értelemben használja. Az egyik lényege a szó szoros értelemben vett megjelenés, amikor például a Dionüszosz-ünnepségek során a rítus résztvevői meg voltak arról győződve, hogy maga az Isten jelent meg közöttük. A tragikus drámában azután a reprezentáció másik jelentésével találkozhatunk, amikor a megjelenés már helyettesítés, az Istent már csak megjelenítik. Ez utóbbi esetben valóság és jelenség megkülönbözteté-

séről van szó: „Az ünneplők úgy hitték, Dionüszosz a jelenség szó első értelmében jelent meg nekik, és ha bármelyikük azt gondolta volna, hogy ez »csak látszat«, akkor úgy érezték volna, hogy a rítus nem volt hatásos. Dionüszosz a szó második értelmében jelenik meg azokban a tragikus színjátékokban, amelyek a hellenisztikus átlényegülés nyomán bizonyos távolságot teremtettek a rítusokkal szemben. Aki ezt egy isten megjelenésének nézné, azzal közölnék, hogy csak látszat volt (s nem a valóságos dolog); és ha mégis neki lenne igaza, akkor a többiek ezt a színházi illendőség durva megsértésének éreznék, mivel isteneknek a színházban nincs keresnivalójuk.”⁵ Danto más helyeken is azt hangsúlyozza, hogy a valóság és a művészet szembenállnak egymással, a kettő közötti „szakadék” nem hidalható át, szerinte „aki azt mondta, hogy a költemény ne valamit jelentsen, hanem legyen, az összefüggéstelen dolgot fogalmazott meg.”⁶ Danto felfogása szerint a művészet és a filozófia abban hasonlítanak egymásra, hogy mindkettőben döntő mozzanat önmaguknak a valóságtól való megkülönböztetése, így a művészet mint művészet, mint ami ellentétben áll a valósággal, a filozófiával együtt jött létre. Emellett a művészet és a valóság viszonyát nyelv és valóság viszonyával állítja párhuzamba Danto: a műalkotások osztálya éppúgy ellentétben áll a valóságos dolgokkal, mint a szavak; a művészet nem nyelv, de ontológiája ugyanaz, mint a nyelvé. Mielőtt Dantonak ezt az értelmezését Gadamernek az esztétikai tapasztalatról, valamint a műalkotásról mint bemutatásról adott elemzésének néhány mozzanatával szembesíteném, egy előzetes megjegyzést fogalmazok meg. Véleményem szerint Danto, ismeretelméletileg bármennyire is meggyőzően érvel művészet és valóság szembeállítása mellett (nem kis részben a jelölő és a jelölt viszonyának analógiájára), azt éppen nem tisztázza, mit is ért a *valóság* fogalma alatt. A műalkotásnak is megvan a maga „valósága”, a műalkotások is „benne állnak” a valóságban. A *puszta dolgokhoz* képest persze mások, és az is igaz, hogy a műalkotások mintegy „kilöknek” bennünket a mindennapi megszokottságaink köréből.

Gadamer analízise szakít mindenfajta nominalista előítélettel, művészet és valóság éles szembeállításával. Ebben az összefüggésben teljesen irrelevánssá válnak az olyan fogalmak, mint az *utánczás*, a *látszat*, az *elvalótlanítás*, az *illúzió*, a *varázslat*, az *álom*. Ezek ugyanis az esztétikai léttől különböző „igazi” létre való vonatkozást tételeznek

fel. Így azután az esztétika ontológiai meghatározását leszűkítették az esztétikai látszat fogalmára.

Gadamer az univerzalizáló természettudományos ismereteszmeny-nyel szemben az esztétikai tapasztalatot kívánja visszahelyezni a saját jogaiba. A döntő lökést számára az a fenomenológiából kinövő heideggeri felfogás jelentette, amely a lét igazságára kérdezett rá. Gadamer a művészet tapasztalatára kérdez rá az esztétikai tudat egy-fajta destrukciójának a szemszögéből: „Nem azt kérdezzük a művészet tapasztalatától, *hogy minek gondolja magát, hanem azt, hogy mi a valóságban* (kiemelés L. J.), és mi az igazsága akkor is, ha ő maga nem tudja, hogy micsoda, és nem tudja megmondani, hogy mit tud.”⁷

Az esztétikai tapasztalat egyik lényegi vonása, hogy valódi igazságnak tekinti azt, amit tapasztal. Gadamer ezért nem fogadja el az előbb említett fogalmakat, hiszen azokban a valóságra való ráébredés mozzanata rejlik. Így az esztétikum csak látszat lehetne, amelyből hiányozna az igazságérvény. A művészi képzelet nem illuzórikus képeket hoz létre, hanem az emberi szabad teremtmőerő egyik megnyilvánulása. Ahogyan *Lévinas* is írja: „A vers vagy a festmény elmond valamit ott, ahol a mindennapi nyelv lemond. A mű azért valóságosabb, mint a valóság, és a művészi képzelet méltóságáról tanúskodik, amely az abszolútum megragadásával emeli fel magát.”⁸

Gadamer a műalkotások létmódjaként állítja középpontba a bemutatás fogalmát. Ezzel kapcsolatban számunkra most a képzőművészetekre vonatkozó észrevételei lehetnek fontosak.

A műalkotásnak a bemutatásjellege a költészet és a zene esetében nyilvánvalónak látszik. A képzőművészeteknél viszont első megközelítésben a következő ellenvetések tehetők: a mű azonossága annyira egyértelmű, hogy nem egyeztethető össze vele a bemutatás sokfélesége; az újkori táblakép nincs ráutalva a közvetítésre. Ezek a szempontok az esztétikai tudat közvetlenségét igazolják – mondhatnánk. A múzeumokban, galériákban elhelyezett, *bekeretezett* képek szinte sugallják, hogy itt a műalkotást „kiszakítják” életvonalkozásaikból.

Kérdés tehát, hogy a műalkotásnak a játék alapján jellemzett létmódja érvényes-e a *kép* létmódjára is. Gadamer először is arra mutat rá, hogy az esztétikai tudat egyoldalúan csak ebből a jelenkori képtechnikából indul ki. Holott csupán a reneszánsztól kezdve vannak olyan képek, amelyek önmagukban, egyedi megjelenésükben is teljes,

zárt képződményt alkotnak. Figyelembe kell tehát vennünk a képnek azt a létmódját is, amely az ezt megelőző korokban volt jellemző.

Vagyis bizonyos értelemben célszerű elszakadni a képnek attól a szemléletétől, amelyhez a modern galéria szoktatott bennünket. Ez az elszakadás azután visszaadja a mára erősen pejoratív kicsengésűvé vált *dekoratív* (Lukács kései esztétikájában például a dekoratívát a tartalmatlan, üres díszítéssel azonosítja)⁹ fogalmának a rangját. Ennek a megközelítésnek a jogosságát az is alátámasztja, hogy az újabb művészettörténeti kutatások is elvetik az élményművészet naiv kép és szobor fogalmát. Például azóta tudjuk, hogy a képeknek hely is kell, amióta nincs helyük.

A kép fogalmának ontológiai elemzésekor Gadamer két kérdést jár körül: az egyik a *kép* és a *képmás* problémája, a másik pedig a képnek és a maga *világának* a viszonya.

Az első kérdéssel kapcsolatban a *mimézis* fogalma is előtűnik, amely a költészet és annak színpadon való megelevenítése esetében is nem leképezést, hanem a bemutatottak megjelenítését jelentette: „A mű mimézise nélkül nincs jelen a világ úgy, ahogy a műben jelen van, s tolmácsolás nélkül nincs jelen maga a mű.”¹⁰

Érvényes-e a képre is a bemutatás mozzanata? A bemutatás itt sem a leképezésre vonatkozik, a kép létmódja az a mód, ahogy a képben a bemutatás valami mintaképre vonatkozik. A képmás adekvátsága azt jelenti, hogy felismerjük benne a mintaképet. Így látszatra a tükörkép az ideális képmás, hiszen ez nem más, mint tiszta megjelenés.

Gadamer itt közvetetten bírálja a „művészet mint a valóság vissza-tükrözése”-felfogást, amikor szakít a tükrözés gyakorta felszínes értelmezésével. A tükörképet szerinte nem lehet képnek vagy képmásnak tekinteni, mivel nincs magáért való léte: „... a tükörképben maga a létező jelenik meg képként, úgy, hogy a tükörképben ő maga van előttem. A képmást viszont mindig úgy kell nézni, hogy *tekintetbe vesszük azt, amire vonatkozik* (kiemelés: L. J.).”¹¹

A képmás létmódja az, hogy önmagát szünteti meg, mivel eszköz-ként funkcionál. Hasonlósága alapján a leképzettre utal, tehát „önmaga megszüntetésében teljesül”. A kép lényege viszont valami más. A megmutatás lényegileg hozzátartozik a megmutatotthoz, ennyiben a tükörképhez hasonló. Gadamer az esztétikai *meg-nem-különböztetés* kifejezést használja erre a jelenségre. A mágikus képvarázslat éppúgy

ezen alapszik, mint a modern világban a kép pótolhatatlanságának, „szentségének” a hangsúlyozása. A tükörkép és a kép ugyanakkor éles ellentétben állnak egymással, mivel az első pusztán látszat, nincs valószínű léte. Az esztétikai értelemben vett képnek a *megmutatásban* áll a saját léte.

A kép ugyan megőrzi vonatkozását a mintaképre, de több mint képmás. Olyasmit ábrázol, ami a kép nélkül így nem mutatkozna meg. Jól érzékelhető ez például Rembrandt portréin, ahol a modellre való világos utalások mellett mindig van valami olyan részlet (például Jan Six vázlatnak meghagyott kesztyűs bal keze), amely a művészi képzelőerő jelenlétét mutatja.

A képnek a mintaképre vonatkozása nem egyoldalú vonatkozás. Ráadásul a megmutatás révén a megmutatottnak „*gyarapodik a léte*”: „A kép saját tartalma ontológiailag a mintakép emanációja.”¹² Ez az újplatonikusokra jellemző fogalom azt fejezi ki, hogy az, amiből valami kiáramlik, ezáltal nem lesz kevesebb. A kép megmutatkozása létfolyamat, ami által a lét több lesz.

A kép létmódját Gadamer az előbbi fejtegetésből következően a *reprezentáció* fogalmával jellemzi, amelyet a kánonjogi „*képviselés*” értelmében használ. E fogalom bevezetésének egy olyan mélyebb értelme van, hogy a kép esetében a mintakép valójában a kép által válik „minta”-képpé, az ábrázolt lényegében csak a kép felől nézve válik képszerűvé.

Gadamer itt újból egy paradoxon segítségével teszi „láthatóvá” az előbb megfogalmazott következtetést. Az uralkodónak vagy a hősnek meg kell mutatkoznia, reprezentálnia kell népe előtt. Ebből a követelményből készül róluk a kép. Lételemük a megmutatkozás, azért mutatják meg a képen. Idővel azután a kép visszahat a megmutatkozásra. Lassan úgy mutatkozik meg, ahogy a képe „előhívja”.

Gadamer többször is kiemeli, hogy a kép ontológiai értelmezése szempontjából a *vallásos* képnek különleges jelentősége van, ott ugyanis még világosabb, hogy nem egy leképezett lét képmásáról van szó. A kép mintegy „létszerűen kommunikál a leképezettel”.

A művészet lényegéről szóló hegeli tanítást sajátos gondolatkörben eleveníti fel ez a felfogás: „A mintaképre vonatkozás olyan lényegmozzanat, mely a művészet bemutató jellegén alapul. A műalkotás »idealitását« nem azzal kell meghatározni, hogy valami ideára, mint

utánzandó és visszaadandó létre vonatkozik, hanem úgy, ahogy Hegel határozza meg magának az eszmének »látszásaként«.”¹³ Ez tehát nem valamiféle transzcendens szellemre való vonatkozást jelent. „Csupán” annyit, hogy a képben megszüntethetetlen vonatkozás rejlik *saját világára*. Egyébként Gadamer azt is hangsúlyozza, hogy a művészetben a profán és a szakrális ellentéte relatív, a műalkotásban mindig van valami szakrális.

Gadamer elemzései során több olyan műforma esztétikai létjogosultságát is „helyreállítja”, amelyek a modernításban a perifériára szorultak: pl. a portré vagy a költői dedikáció. Ezek árnyalt analízise is ahhoz a konklúzióhoz vezet, hogy a művészet alapvető létmódja a *megmutatás*, mely a „*játékot és a képet, a communiót és a reprezentációt egyaránt átfogja*”.¹⁴ Gadamer a művészetet így *létfolyamatként* fogja fel, az esztétikai tudat absztrakcióját élesen elutasítva ezzel.

A kép létmódját úgy is meghatározhatjuk, hogy középpütt áll a *tiszta utalás* (a jel lényege) és a *tiszta képviselés* (a szimbólum) között. Ugyanis a mesterséges jelek, de a szimbólumok is „funkcióértelműket” nem saját tartalmuktól kapják, jelnek vagy szimbólumnak tekintjük őket. Eredetükben a *létesítés* mozzanata a döntő. A kép viszont *ön maga által* reprezentál valami jelentéstöbbletet.

A következőkben térjünk vissza az előadásom elején idézett Dantoszöveghez, amely a filozófia művészetellenességének vízióját vetíti elénk.

Ebben a viszonyban együtt jelenik meg a művészet „veszélyességének” bizonyos politikai filozófiákban és még inkább gyakorlatban való hangoztatása, valamint a művészet filozófiai ellényegtelenítésére való törekvés. Danto számára Platón művészetelmélete is nagyrészt politikai jellegű elmélet, sőt nem kis túlzással azt állítja, hogy Platón „voltaképpen filozófiája a művészetelmélete, s mivel a filozófia maga sem több talán a művészet kisemmizésénél – a művészet és a filozófia elválasztásának problémája mellé tehát odaállíthatjuk azt a kérdést is, vajon mi lenne a filozófiával a művészet nélkül.”¹⁵ Danto azt a gyakran hangoztatott megállapítást, hogy a művészet „semmin sem változtat”, gyakorlati értelemben „haszontalan”, szintén a művészet elleni támadásnak tekinti. Meglehetősen vitathatóan értelmezi át a kanti érdekmentesség gondolatát, mondván, hogy ezzel csak semlegesíti a művészetet, hiszen így hiányzik az az érdeklődés, hogy törődjünk egy

dolog létezésével. Kant azonban sokkal inkább abban az értelemben használja az érdekmentesség kifejezést, hogy a műalkotások esetében felfüggesztjük a gyakorlati célra orientáltságot, de ez egyáltalán nem teszi „semlegessé” a művészetet. A művészet nélkül lehetséges emberi létezés, de *jó* élet aligha. Mint Gadamer is rámutat az *Igazság és módszerben*, Kantnál mély belső összefüggés van a „szép erkölcsiség” és a „szépművészet” között. Gadamer pedig egyenesen azt állítja, hogy a műalkotás: „a létben való gyarapodás” (Zuwachs an Sein).

Danto egyébként nem minden él nélkül utal arra is, hogy manapság a filozófia megkérdőjelezése szintén azzal az érveléssel történik, mint a művészeté, vagyis mindkét terület „haszontalanságának” hangoztatásával.

Danto művészetfelfogásának egyik legtermékenyebb gondolata, hogy műalkotás nincs értelmezés nélkül. Napjainkban többen felvesztették (pl. Susan Sontag), hogy a folytonos interpretációk szinte lehetetlenné teszik a műalkotások eleven, érzéki befogadását, a művek pusztán esztétikai tárggyá válnak. Az ilyen „irodalomtudományi” értelmezéseket Danto is fenntartásokkal kezeli, de azt is hangsúlyozza, hogy a tárgy csak egy értelmezés révén válik műalkotássá: „Az én elméletem nem a tudomány, hanem a filozófia szellemét tükrözi. Ha a műveket az értelmezések hozzák létre, akkor nincs mű értelmezés nélkül, s ha rosszul értelmezzük, akkor szem elől tévesztjük magát a művet is. A művész saját értelmezésének megismerése voltaképpen azt jelenti, hogy felismerjük, mit alkotott. Az értelmezés nem külsődleges a műhöz képest: a mű és az értelmezés együttesen jön létre az esztétikai tudatban.”¹⁶

Gadamer hermeneutikájában szintén alapvető mű és értelmezés együvé tartozása, csak nála nem a művész saját értelmezése, (ami Dantonál sem a művészi szándékok kifejtését jelenti), hanem a hagyomány kreatív továbbélése hangsúlyozódik.

A gadameri hermeneutikának egyik közismerten kitüntetett vonása az, hogy a művészetet *múlt és jelen egyidejűsége* jellemzi. Ennyiben a hagyomány megőrzésének egyik legjelentősebb formája. E gyakran hangoztatott alapelv mellett ritkábban vesszük észre a következő összefüggést. Tévétra vissz az az elképzelés, amely a klasszikus művészethez képest „elfajulással” vádolja a modern művészeteket. Ez a felfogás többnyire azt is feltételezi, hogy a történelmi műveltségünk

megtanult szókinccse a művészettel való találkozáskor mintegy automatikusan „együttsszól” a művel. Gadamer ezzel szemben azt hangsúlyozza, hogy ez a művek megértésének csupán az egyik oldala. Aki elzárkózik a modern művészetek nyelvétől, az a régi korok nagy művészetét sem érti meg igazán: „Arról van szó, hogy megtanuljuk, hogy minden műalkotást először ki kell betűzni, azután meg kell tanulni olvasni, és csak azután kezd el megszólalni. A modern művészet attól óv, hogy elhiggyük, kibetűzés nélkül, olvasni megtanulás nélkül a régi művészet nyelvét meghallanánk.”¹⁷ A művészet megértése, a tradíció ilyenén továbbadása egyfelől egyéni teljesítmények függvénye, hiszen magunknak kell „kibetűzni” a művek értelmét, másfelől mégis egy potenciális *közösségnek* a teljesítménye. Ez a közösség nem csupán az azonos nyelv és tradíció által létrejött, szociális értelemben vett társadalmi csoport, hanem a *megértés mint közösséggé változás*: „A beszélgetésben végbemenő megértés nem pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése, hanem közösséggé változás, melyben nem maradunk az, ami voltunk.”¹⁸ Úgy vélem, a gadameri hermeneutikai művészetfilozófiának éppen az a legmélyebb értelme, hogy ez a sajátos metamorfózis a műalkotások megértésekor is bekövetkezik.

Danto művészetfilozófiája is végső soron egyfajta transzfigurációról, színeváltozásról szól a műalkotásokkal kapcsolatban. A *közhely színeváltozása* című könyvének befejezésében olyan mozzanatot jár körül, amely a posztmodern alkotásaira éppúgy érvényesek, mint a klasszikus művészeti alkotásokra. A közönséges tárgy és a műalkotás különbségét itt abban emeli ki, hogy a két tárgy létrehozási módja más. Az egyik alapvető módon, ún. bázis-cselekvés révén jön létre, a másikhoz elég a „szakértelem, a hozzáértés”. Műalkotást csak stílus, tehát az emberre immanensen jellemző művészi nyelv révén lehet megalkotni. A stílus a reprezentációnak azokat a minőségeit foglalja magában, amelyek „magát az embert” alkotják, ezzel kapcsolatban nem lehetséges szakértelem: „A művészetben tehát a művésznek az a spontán képessége az érdekes és alapvető, melynek segítségével képessé tesz bennünket, hogy úgy lássuk a világot, ahogyan ő látja. Nem úgy, mintha a festmény egy ablak lenne, hanem úgy, mintha a világ általa lenne adva.”¹⁹ Danto figyelmes olvasója itt alighanem szívesen idézné fel a Danto által fenntartásokkal kezelt Kantnak a zseniről szóló fejtegetéseit. A két gondolatmenet egymásra rímelve valahol

arról is árulkodik, hogy a legszokatlanabb formavilágú műalkotások lényegileg semmit sem változtatnak a művészeti világban, a művészet antropológiai bázisa ugyanaz marad. Danto maga is ezt a konklúziót fogalmazza meg: „A mű azzal követeli meg, hogy művészet legyen, hogy egy arcátlan metaforát ad elő: a Brillo – doboz mint műalkotás. És a közönséges tárgynak ez az átlényegítése végső soron semmit sem változtat meg a művészeti világban. Csak tudatosítja a művészet struktúráit, melyeknek természetesen bizonyos történeti fejlődésen kellett keresztülmenniük, hogy ez a metafora lehetségessé váljon.”²⁰

Ebből az alapállásból viszont nem tartható az a provokatív kijelentés, hogy a filozófia „kisemmizte a művészetet”. Nem semmizhette ki, hiszen a művészet és a filozófia igazsága soha nem esik teljesen egybe, a gyakori egymásra való reflektálásuk ellenére sem. A Danto által Hegel nyomán felvetett „művészet vége”- gondolat is történetfilozófiai vízió, nem pedig a modern esztétikai tapasztalatok elemzéséből fakadó konklúzió. A művészet teljes jogú önállóságra tett szert, ön-maga „filozófiáját” nyújtja. „A művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája”.²¹ De van-e végső beteljesedés ?

JEGYZETEK

1. Arthur C. Danto: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? Ford.: Babarczy Eszter. Atlantisz, Bp. 1997. 26.
2. Arthur C. Danto: A közhely színeváltozása. Ford.: Sajó Sándor. Enciklopédia, Bp. 1996.
3. Arisztotelész: Poétika. 48 b. Ford.: Sarkady János. Kossuth, Bp. 1992. 9.
4. Danto: A közhely színeváltozása. I. m. 30.
5. I. m. 31.
6. I. m. 87.
7. Gadamer: Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp. 1984. 87.
8. Lévinas: A valóság és árnyéka. Ford.: Babarczy Eszter. *Nappali ház*, 1992. 2. sz. 3.

9. Vö. Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Ford.: Eörsi István. Gondolat, Bp. 1978. 131–355: Díszítőművészet c. fejezet.
10. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 109.
11. Uo.
12. I. m. 111.
13. I. m. 112.
14. I. m. 117.
15. Danto: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? I. m. 21.
16. I. m. 59.
17. Gadamer: Die Aktualität des Schönen – Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1977. 64.
18. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 264.
19. Danto: A közhely színeváltozása. I. m. 200.
20. I. m. 201.
21. Danto: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet. I. m. 31.